

TEXTOS TEÓRICOS DE FEDERICO GARCÍA LORCA Y MANUEL DE FALLA [ACERCA DEL “CANTE JONDO”]



Cubierta del folleto anónimo, de carácter didáctico, escrito a partir de unas notas de Manuel de Falla, que previamente fueron aprovechadas por García Lorca en su conferencia.

ADVERTENCIA

El texto de la conferencia que sigue fue reproducido por entregas en el *Noticiero Granadino* en días posteriores a la intervención pública del poeta. Fue publicado, carente de la primera entrega, por Marie Laffranque, «F.G.L. Textes et proses tirés de l'oubli, Nouveaux textes en prose», *Bulletin Hispanique*, LXI, 3, 1954, pp. 303-320. Finalmente, reprodujo completa la conferencia Molina Fajardo, obr. cit., pp. 177-208. Se han corregido algunos errores de la transcripción periodística (chaharmaismo: enharmonismo; insación: irisación; puerto: Puerto [de Santa María]) y se omiten los fragmentos conocidos de la nueva versión del texto que García Lorca realizaría al pronunciar nuevamente su conferencia en ciudades diversas de España y América. Para la citada nueva versión —*Arquitectura del cante jondo*—, véase el primer tomo de conferencias, dentro de esta misma colección, preparado por Christopher Maurer, de próxima aparición. En esta ocasión se ha preferido reproducir únicamente la de 1922 por su directa correspondencia con el *Poema del cante jondo* en fechas próximas a su momento de escritura. Sin mención expresa, el poeta glosó, en efecto, muchos de sus poemas y explicó la visión que sustentaba su libro poético.

I

IMPORTANCIA HISTÓRICA Y ARTÍSTICA DEL PRIMITIVO CANTO ANDALUZ LLAMADO «CANTE JONDO»

por Federico García Lorca

(Conferencia leída en el «Centro Artístico» de Granada, el 19 de febrero de 1922.)

Esta noche os habéis congregado en el salón del Centro Artístico para oír mi humilde, pero sincera palabra, y yo quisiera que ésta fuese luminosa y profunda, para que llegara a convenceros de la maravillosa verdad artística que encierra el primitivo canto andaluz, llamado *cante jondo*.

El grupo de intelectuales y amigos entusiastas que patrocina la idea del concurso, no hace más que dar una voz de alerta. ¡Señores, el alma música del pueblo está en gravísimo peligro. El tesoro artístico de toda una raza, va camino del olvido! Puede decirse que cada día que pasa, cae una hoja del admirable árbol lírico andaluz, los viejos se llevan al sepulcro tesoros inapreciables de las pasadas generaciones, y la avalancha grosera y estúpida de los couplés, enturbia el delicioso ambiente popular de toda España.

Es una obra patriótica y digna la que se pretende realizar; es una obra de salvamento, una obra de cordialidad y amor.

Todos habéis oído hablar del *cante jondo* y, seguramente, tenéis una idea más o menos exacta de él...; pero es casi seguro que a todos los no iniciados en su trascendencia histórica y artística, os evoca cosas inmorales, la taberna, la juerga, el tablado del café, el ridículo jipío, ¡la española en suma!, y hay que evitar por Andalucía, por nuestro espíritu milenario y por nuestro particularísimo corazón, que esto suceda.

No es posible que las canciones más emocionantes y profundas de nuestra misteriosa alma, estén tachadas de tabernarias y sucias; no es posible que el hilo que nos une con el Oriente impenetrable, quieran amarrarlo en el mástil de la guitarra juerguista; no es posible que la parte más diamantina de nuestro canto, quieran mancharla con el vino sombrío del chulo profesional.

Ha llegado, pues, la hora en que las voces de músicos, poetas y artistas españoles, se unan, por instinto de conservación, para definir y exaltar las claras bellezas y sugerencias de estos cantos.

Unir, pues, a la idea patriótica y artística de este concurso la visión lamentable del cantaor con el palito y las coplas caricaturescas del cementerio, indica una total incompreensión, y un total desconocimiento de lo que se proyecta. Al leer el anuncio de la fiesta, todo el hombre sensato, no enterado de la cuestión, preguntará: ¿Qué es *cante jondo*?

Antes de pasar adelante hay que hacer una distinción esencial entre *cante jondo* y *cante flamenco*, distinción esencial en lo que se refiere a la antigüedad, a la estructura, al espíritu de las canciones.

Se da el nombre de *cante jondo* a un grupo de canciones andaluzas, cuyo tipo genuino y perfecto es la *siguiriya gitana*, de las que derivan otras canciones aún conservadas por el pueblo, como los polos, martinetes, carceleras y soleares. Las coplas llamadas malagueñas, granadinas, rondeñas, peteneras, etc., no pueden considerarse más que como consecuencia de las antes citadas, y tanto por su arquitectura como por su ritmo, difieren de las otras. Estas son las llamadas flamencas.

El gran maestro Manuel de Falla, auténtica gloria de España y alma de este concurso, cree que la caña y la playera, hoy desaparecidas casi por completo, tienen en su primitivo estilo la misma composición que la *siguiriya* y sus gemelas, y cree que dichas canciones fueron, en tiempo no lejano, simples variantes de la citada canción. Textos relativamente recientes, le hacen suponer que la caña y la playera ocuparon en el primer tercio del siglo pasado, el lugar que hoy asignamos a la

siguiriya gitana. Estébanez Calderón, en sus lindísimas «Escenas andaluzas», hace notar que la caña es el tronco primitivo de los cantares, que conservan su filiación árabe y morisca, y observa, con su agudeza peculiar, cómo la palabra caña se diferencia poco de *gannis*, que en árabe significa canto.

Las diferencias esenciales del *cante jondo* con el flamenco, consisten en que el origen del primero hay que buscarlo en los primitivos sistemas musicales de la India, es decir, en las primeras manifestaciones del canto, mientras que el segundo, consecuencia del primero, puede decirse que toma su forma definitiva en el siglo xviii.

El primero, es un canto teñido por el color misterioso de las primeras edades; el segundo, es un canto relativamente moderno, cuyo interés emocional desaparece ante aquél. Color espiritual y color local, he aquí la honda diferencia.

Es decir, el *cante jondo*, acercándose a los primitivos sistemas musicales de la India, es tan sólo un balbuceo, es una emisión más alta o más baja de la voz, es una maravillosa ondulación bucal, que rompe las celdas sonoras de nuestra escala atemperada, que no cabe en el pentagrama rígido y frío de nuestra música actual, y abre en mil pétalos las flores herméticas de los semitonos.

El cante flamenco, no procede por ondulación, sino por saltos; como en nuestra música tiene un ritmo seguro y nació cuando ya hacía siglos que Guido d'Arezzo había dado nombre a las notas.

El *cante jondo* se acerca al trino del pájaro, al canto del gallo y a las músicas naturales del bosque y la fuente.

Es, pues, un rarísimo ejemplar de canto primitivo, el más viejo de toda Europa, que lleva en sus notas la desnuda y escalofriante emoción de las primeras razas orientales.

El maestro Falla, que ha estudiado profundamente la cuestión y del cual yo me documento, afirma que la *siguiriya* gitana es la canción tipo del grupo *cante jondo* y declara con rotundidad que es el único canto que en nuestro continente ha conservado en toda su pureza, tanto por su composición, como por su estilo, las cualidades que lleva en sí el canto primitivo de los pueblos orientales.

Antes de conocer la afirmación del maestro, la *siguiriya* gitana me había evocado a mí (lírico incurable) un camino sin fin, un camino sin encrucijadas, que terminaba en la fuente palpitante de la poesía «niña», el camino donde murió el primer pájaro y se llenó de herrumbre la primera flecha.

La *siguiriya* gitana, comienza por un grito terrible, un grito que divide el paisaje en dos hemisferios ideales. Es el grito de las generaciones muertas, la aguda elegía de los siglos desaparecidos, es la patética evocación del amor bajo otras lunas y otros vientos.

Después, la frase melódica va abriendo el misterio de los tonos y sacando la piedra preciosa del sollozo, lágrima sonora sobre el río de la voz. Pero ningún andaluz puede resistir la emoción del escalofrío, al escuchar ese grito, ni ningún canto regional puede comparársele en grandeza poética y pocas veces, contadísimas veces, llega el espíritu humano a conseguir plasmar obras de tal naturaleza.

Pero nadie piense por esto que la *siguiriya* y sus variantes sean simplemente unos cantos transplantados de Oriente a Occidente. No. «Se trata, cuando más (dice Manuel de Falla), de un injerto, o mejor dicho, de una coincidencia de orígenes que, ciertamente, no se ha revelado en un solo y determinado momento, sino que obedece a la acumulación de hechos históricos seculares desarrollados en nuestra península», y esta es la razón por la cual, el canto peculiar de Andalucía, aunque por sus elementos esenciales coincide con el de pueblo tan apartado geográficamente del nuestro, acusa un carácter íntimo tan propio, tan nacional, que lo hace inconfundible.

Los hechos históricos a que se refiere Falla, de enorme desproporción y que tanto han influido en los cantos, son tres.

La adopción por la Iglesia española del canto litúrgico, la invasión sarracena y la llegada a España de numerosas bandas de gitanos. Son estas gentes misteriosas y errantes quienes dan la forma definitiva al *cante jondo*.

Demuéstralo el calificativo de «gitana» que conserva la *siguiriya* y el extraordinario empleo de sus vocablos en los textos de las canciones.

Esto no quiere decir, naturalmente, que este canto sea puramente de ellos, pues existiendo gitanos en toda Europa y aun en otras regiones de nuestra península, estos cantos no son cultivados más que por los nuestros.

Se trata de un canto puramente andaluz, que ya existía en germen en esta región antes que los gitanos llegaran a ella.

Las coincidencias que el gran maestro nota entre los elementos esenciales del *cante jondo* y los que aún acusan algunos cantos de la India son:

«El inarmonismo, como medio modulante; el empleo de un ámbito melódico tan recluido, que rara vez traspasa los límites de una sexta, y el uso reiterado y hasta obsesionante de una misma nota, procedimiento propio de ciertas fórmulas de encantamiento, y hasta de aquellos recitados que pudiéramos llamar prehistóricos, ha hecho suponer a muchos que el canto es anterior al lenguaje.»

Por este modo llega el *cante jondo*, pero especialmente la *siguiriya*, a producirnos la impresión de una prosa cantada, destruyendo toda la sensación de ritmo métrico, aunque en realidad son tercetos o cuartetos asonantados sus textos literarios.

«Aunque la melodía gitana es rica en giros ornamentales, en ésta —lo mismo que en los cantos de la India— sólo se emplean en determinados momentos, como expansiones o arrebatos sugeridos por la fuerza emotiva del texto, y hay que considerarlos, según Manuel de Falla, como amplias inflexiones vocales, más que como giros de ornamentación, aunque tomen este último aspecto al ser traducidos por los intervalos geométricos de la escala atemperada.»

Se puede afirmar definitivamente, que en el *cante jondo*, lo mismo que en los cantos del corazón de Asia, la gama musical es consecuencia directa de la que podríamos llamar gama oral.

Son muchos los autores que llegan a suponer que la palabra y el canto fueron una misma cosa, y Luis Lucas, en su obra *Acoustique nouvelle*, publicada en París en el año 1840, dice, al tratar de las excelencias del género inharmónico, «que es el primero que aparece en el orden natural, por imitación del canto de las aves, del grito de los animales y de los infinitos ruidos de la materia».

Hugo Riemann, en su *Estética musical*, afirma que el canto de los pájaros se acerca a la verdadera música y no cabe hacer distinción entre éste y el canto del hombre por cuanto que ambos son expresión de una sensibilidad.

El gran maestro Felipe Pedrell, uno de los primeros españoles que se ocuparon científicamente de las cuestiones «folklóricas», escribe en su magnífico *Cancionero popular español*: «El hecho de persistir en España en varios cantos populares el orientalismo musical tiene hondas raíces en nuestra nación por influencia de la civilización bizantina, antiquísima, que se tradujo en las fórmulas propias de los ritos usados en la Iglesia de España desde la conversión de nuestro país al cristianismo hasta el siglo oncenso, época en que fue introducida la liturgia romana propiamente dicha.» Falla completa lo dicho por su viejo maestro, determinando los elementos del canto litúrgico bizantino que se revelan en la *siguiriya*, que son:

Los modos tonales de los sistemas primitivos (que no hay que confundir con los llamados griegos), el *Enharmonismo* inherente a esos modos, y la falta de ritmo métrico de la línea melódica.

«Estas mismas propiedades tienen a veces algunas canciones andaluzas muy posteriores a la adopción de la música litúrgica bizantina por la Iglesia española, canciones que guardan gran afinidad con la música que se conoce todavía en Marruecos, Argel y Túnez con el nombre emocionante para todo granadino de corazón, de «música de los moros de Granada».

Volviendo al análisis de la *siguiriya*, Manuel de Falla con su sólida ciencia musical y su exquisita intuición ha encontrado en esta canción «determinadas formas y caracteres independientes de sus analogías con los cantos sagrados y la música de los moros de Granada». Es decir, ha buscado en la extraña melodía y visto el extraordinario y aglutinante elemento gitano. Acepta la versión histórica que atribuye a los gitanos un origen índico; esta versión se ajusta maravillosamente al resultado de sus interesantísimas investigaciones.

Según la versión, en el año 1400 de nuestra Era, las tribus gitanas, perseguidas por los cien mil jinetes del Gran Tamerlán, huyeron de la India.

Veinte años más tarde, estas tribus aparecen en diferentes pueblos de Europa y entran en España con los ejércitos sarracenos que, desde la Arabia y el Egipto, desembarcaban periódicamente en nuestras costas.

Y estas gentes, llegando a nuestra Andalucía unieron los viejísimos elementos nativos con el viejísimo que ellos traían y dieron las definitivas formas a lo que hoy llamamos *cante jondo*.

A ellos debemos, pues, la creación de estos cantos, alma de nuestra alma; a ellos debemos la construcción de estos cauces líricos por donde se escapan todos los dolores, y los gestos rituarios de la raza.

Y son estos cantos, señores, los que desde el último tercio del siglo pasado y lo que llevamos de éste se ha pretendido encerrar en las tabernas mal olientes, o en las mancebías. La época incrédula y terrible de la zarzuela española, la época de Grilo y los cuadros de historia, ha tenido la culpa. Mientras que Rusia ardía en el amor a lo popular, única fuente como dice Roberto Schumann de todo arte verdadero y característico, y en Francia temblaba la ola dorada del impresionismo, en España, país casi único de tradiciones y bellezas populares, era cosa ya de baja estofa la guitarra y el *cante jondo*.

A medida que avanza el tiempo, este concepto se ha agravado tanto que se hace preciso dar el grito defensivo para cantos tan puros y verdaderos.

La juventud espiritual de España así lo comprende.

El *cante jondo* se ha venido cultivando desde tiempo inmemorial, y a todos los viajeros ilustres que se han aventurado a recorrer nuestros variados y extraños paisajes les han emocionado esas profundas salmodias que, desde los picos de Sierra Nevada hasta los olivares sedientos de Córdoba y desde la Sierra de Cazorla hasta la alegrísima desembocadura del Guadalquivir, cruzan y definen nuestra única y complicadísima Andalucía.

Desde que Jovellanos hizo llamar la atención sobre la bella e incoherente «danza prima» asturiana hasta el formidable Menéndez Pelayo, hay un gran paso en la comprensión de las cosas populares. Artistas aislados, poetas menores fueron estudiando estas cuestiones desde diferentes puntos de vista, hasta que han conseguido que en España se inicie la utilísima y patriótica recolección de cantos y poemas. Prueba de esto son el cancionero de Burgos hecho por Federico Olmeda, el cancionero de Salamanca, hecho por Dámaso Ledesma, y el cancionero de Asturias, hecho por Eduardo Martínez Torner, costeados espléndidamente por las respectivas Diputaciones.

Pero cuando advertimos la extraordinaria importancia del *cante jondo* es cuando vemos la influencia casi decisiva que tuvo en la formación de la moderna escuela rusa y la alta estima en que lo tuvo el genial compositor francés Claude Debussy, ese argonauta lírico, descubridor del nuevo mundo musical.

En 1847, Miguel Iwanowitch Glinka viene a Granada. Estuvo en Berlín estudiando composición con Sigfredo Dehn y había observado el patriotismo musical de Weber, oponiéndose a la influencia nefasta que ejercían en su país los compositores italianos. Seguramente él estaba impresionado por los cantos de la inmensa Rusia y soñaba con una música natural, una música nacional, que diera la sensación grandiosa de su país.

La estancia del padre y fundador de la escuela orientalista eslava en nuestra ciudad es en

extremo curiosa.

Hizo amistad con un célebre guitarrista de entonces, llamado Francisco Rodríguez Murciano, y pasó con él horas enteras oyéndole las variaciones y falsetas de nuestros cantos, y sobre el eterno ritmo del agua en nuestra ciudad, nació en él la idea magnífica de la creación de su escuela y el atrevimiento de usar por vez primera la escala de tonos enteros.

Al regresar a su pueblo, dio la buena nueva y explicó a sus amigos las particularidades de nuestros cantos, que él estudió y usó en sus composiciones.

La música cambia de rumbo; el compositor ya ha encontrado la verdadera fuente.

Sus discípulos y amigos se orientan hacia lo popular, y buscan no sólo en Rusia, sino en el sur de España, las estructuras para sus creaciones.

Prueba de esto son los *Souvenir d'une nuit d'été à Madrid*, de Glinka, y algunos trozos de la *Sheherezada* y el *Capricho Español*, de Nicolás Rimsky Korsakow que todos conocéis.

Vean ustedes cómo las modulaciones tristes, y el grave orientalismo de nuestro *cante*, influye desde Granada en Moscú, cómo la melancolía de la Vela es recogida por las campanas misteriosas del Kremlin.

En la exposición universal que se celebró en París el año novecientos, hubo en el pabellón de España un grupo de gitanos que cantaban el *cante jondo* en toda su pureza. Aquello llamó extraordinariamente la atención a toda la ciudad, pero especialmente a un joven músico que entonces estaba en esa lucha terrible que tenemos que sostener todos los artistas jóvenes, la lucha por lo nuevo, la lucha por lo imprevisto, el buceo en el mar del pensamiento por encontrar la emoción intacta.

Aquel joven iba un día y otro a oír los «cantaos» andaluces, y él, que tenía el alma abierta a los cuatro vientos del espíritu, se impregnó del viejo Oriente de nuestras melodías. Era Claudio Debussy.

Andando el tiempo, había de ser la más alta cumbre musical de Europa y el definidor de las nuevas teorías.

Efectivamente, en muchas obras de este músico surgen sutilísimas evocaciones de España y sobre todo de Granada, a quien consideraba, como lo es en realidad, un verdadero paraíso.

Claudio Debussy, músico de la fragancia y de la irisación, llega a su mayor grado de fuerza creadora en el poema *Iberia*, verdadera obra genial donde flotan como en un sueño perfumes y rasgos de Andalucía.

Pero donde revela con mayor exactitud la marcadísima influencia del *cante jondo*, es en el maravilloso prelude titulado *La Puerta del Vino* y en la vaga y tierna *Soirée en Grenade*, donde están acusados, a mi juicio, todos los temas emocionales de la noche granadina, la lejanía azul de la vega, la sierra saludando al tembloroso Mediterráneo, las enormes púas de niebla clavadas en las lontananzas, el rubato admirable de la ciudad y los alucinantes juegos del agua subterránea.

Y lo más admirable de todo esto es que Debussy, aunque había estudiado seriamente nuestro «cante», no conocía a Granada.

Se trata, pues, de un caso estupendo de adivinación artística, un caso de intuición genial, que hago resaltar en elogio del gran músico y para honra de nuestra población.

Esto me recuerda al gran místico Swedenborg, cuando desde Londres vio el incendio de Stokolmo y las profundas adivinaciones de santos de la antigüedad.

En España, el *cante jondo* ha ejercido indudable influencia en todos los músicos, de la que llamo yo «grande cuerda española», es decir desde Albéniz hasta Falla, pasando por Granados. Ya Felipe Pedrell había empleado cantos populares en su magnífica ópera *La Celestina* (no representada en España, para vergüenza nuestra) y señaló nuestra actual orientación, pero el acierto genial lo tuvo

Isaac Albéniz empleando en su obra los fondos líricos del canto andaluz. Años más tarde, Manuel de Falla llena su música de nuestros motivos puros y bellos en su lejana forma espectral. La novísima generación de músicos españoles, como Adolfo Salazar, Roberto Gerhard, Federico Mompou y nuestro Ángel Barrios, entusiastas propagadores del proyectado concurso, dirigen actualmente sus espejuelos iluminadores hacia la fuente pura y renovadora del *cante jondo* y los deliciosos cantos granadinos, que podían llamarse castellanos, andaluces.

Vean ustedes, señores, la trascendencia que tiene el *cante jondo* y qué acierto tan grande el que tuvo nuestro pueblo al llamarlo así. Es hondo, verdaderamente hondo, más que todos los pozos y todos los mares que rodean el mundo, mucho más hondo que el corazón actual que lo crea y la voz que lo canta, porque es casi infinito. Viene de razas lejanas, atravesando el cementerio de los años y las frondas de los vientos marchitos. Viene del primer llanto y el primer beso.

Una de las maravillas del *cante jondo*, aparte de la esencial melódica, consiste en los poemas.

Todos los poetas que actualmente nos ocupamos, en más o menos escala, en la poda y cuidado del demasiado frondoso árbol lírico que nos dejaron los románticos y los postrománticos, quedamos asombrados ante dichos versos.

Las más infinitas gradaciones del Dolor y la Pena, puestas al servicio de la expresión más pura y exacta, laten en los tercetos y cuartetos de la *siguiriya* y sus derivados.

No hay nada, absolutamente nada, igual en toda España, ni en estilización, ni en ambiente, ni en justeza emocional.

Las metáforas que pueblan nuestro cancionero andaluz están casi siempre dentro de su órbita; no hay desproporción entre los miembros espirituales de los versos y consiguen adueñarse de nuestro corazón, de una manera definitiva.

Causa extrañeza y maravilla, cómo el anónimo poeta de pueblo extracta en tres o cuatro versos toda la rara complejidad de los más altos momentos sentimentales en la vida del hombre. Hay coplas en que el temblor lírico llega a un punto donde no pueden llegar sino contadísimos poetas.

*Cerco tiene la luna,
mi amor ha muerto.*

En estos dos versos populares hay mucho más misterio que en todos los dramas de Maeterlink, misterio sencillo y real, misterio limpio y sano, sin bosques sombríos ni barcos sin timón, el enigma siempre vivo de la muerte.

*Cerco tiene la luna,
mi amor ha muerto.*

Ya vengan del corazón de la sierra, ya vengan del naranjal sevillano o de las armoniosas costas mediterráneas, las coplas tienen un fondo común: el Amor y la Muerte..., pero un Amor y una Muerte vistos a través de la Sibyla, ese personaje tan oriental, verdadera esfinge de Andalucía.

En el fondo de todos los poemas late la pregunta, pero la terrible pregunta que no tiene contestación. Nuestro pueblo pone los brazos en cruz mirando a las estrellas y esperará inútilmente la seña salvadora. Es un gesto patético, pero verdadero. El poema o plantea un hondo problema emocional, sin realidad posible, o lo resuelve con la Muerte, que es la pregunta de las preguntas.

La mayor parte de los poemas de nuestra región (exceptuando muchos nacidos en Sevilla) tienen las características antes citadas. Somos un pueblo triste, un pueblo extático.

Como Ivan Turgueneff vio a sus paisanos, sangre y médula rusas convertidos en esfinge, así veo yo a muchísimos poemas de nuestra lírica regional.

¡Oh esfinge de las Andalucías!

*A mi puerta has de llamar,
no te he de salir a abrir*

y me has de sentir llorar.

Se esconden los versos detrás del velo impenetrable y se duermen en espera del Edipo que vendrá a descifrarlos para despertar y volver al silencio...

Una de las características más notables de los textos del *cante jondo* consiste en la ausencia casi absoluta del «medio tono».

Tanto en los cantos de Asturias como en los castellanos, catalanes, vascos y gallegos se nota un cierto equilibrio de sentimientos y una ponderación lírica que se presta a expresar humildes estados de ánimo y sentimientos ingenuos, de los que puede decirse que carece casi por completo el andaluz.

Los andaluces rara vez nos damos cuenta del «medio tono». El andaluz o grita a las estrellas o besa el polvo rojizo de sus caminos. El medio tono no existe para él. Se lo pasa durmiendo. Y cuando por rara excepción lo usa dice:

*A mí se me importa poco
que un pájaro en la «alamea»
se pase de un árbol a otro.*

Aunque en este cantar, por su sentimiento aun cuando no por su arquitectura, yo noto una acusada filiación asturiana. Es, pues, el patetismo la característica más fuerte de nuestro *cante jondo*.

Por eso, mientras que muchos cantos de nuestra península tienen la facultad de evocarnos los paisajes donde se canta, el *cante jondo* canta como un ruiseñor sin ojos, canta ciego, y por eso tanto sus textos pasionales como sus melodías antiquísimas tienen su mejor escenario en la noche... en la noche azul de nuestro campo.

Pero esta facultad de evocación plástica que tienen muchos cantos populares españoles les quita la intimidad y la hondura de que está henchido el *cante jondo*.

Hay un canto (entre los mil) en la lírica musical asturiana que es el caso típico de evocación.

*Ay de mí, perdí el camino;
en esta triste montaña,
ay de mí, perdí el camino;
déxame meté l'rebañu
por Dios en la to cabaña.*

*Entre la espesa flubina,
¡ay de mí, perdí el camino!;
déxame pasar la noche
en la cabaña contigo.
Perdí el camino
entre la niebla del monte,
¡ay de mí, perdí el camino!*

Es tan maravillosa la evocación de la montaña, con pinares movidos por el viento, es tan exacta la sensación real del camino que sube a las cumbres donde la nieve sueña, es tan verdadera la visión de la niebla, que asciende de los abismos confundiendo a las rocas humedecidas en infinitos tonos de gris, que llega uno a olvidarse del «probe pastor» que como un niño pide albergue a la desconocida pastora del poema. «Llega uno a olvidarse de lo esencial en el poema.» La melodía de este canto ayuda extraordinariamente a la evocación plástica con un ritmo monótono verde-gris de paisaje con nieblas.

En cambio el *cante jondo* canta siempre en la noche. No tiene ni mañana ni tarde, ni montañas ni llanos. No tiene más que la noche, una noche ancha y profundamente estrellada. Y le sobra todo lo demás.

Es un canto sin paisaje y, por lo tanto, concentrado en sí mismo y terrible en medio de la sombra, lanza sus flechas de oro que se clavan en nuestro corazón. En medio de la sombra es como un formidable arquero azul cuya aljaba no se agota jamás.

Las preguntas que todos hacen de ¿quién hizo esos poemas?, ¿qué poeta anónimo los lanza en el escenario rudo del pueblo?, esto realmente no tiene respuesta.

Jeanroy, en su libro *Orígenes de la lírica popular en Francia*, escribe: «El arte popular no sólo es la creación impersonal, vaga e inconsciente, sino la creación "personal" que el pueblo recoge por adaptarse a su sensibilidad.» Jeanroy tiene en parte razón, pero basta tener una poca sensibilidad para advertir dónde está la creación culta, aunque ésta tenga todo el color salvaje que se quiera. Nuestro pueblo canta coplas de Melchor del Palau, de Salvador Rueda, de Ventura Ruiz Aguilera, de Manuel Machado y de otros, pero ¡qué diferencia tan notable entre los versos de estos poetas y los que el pueblo crea! ¡La diferencia que hay entre una rosa de papel y otra natural!

Los poetas que hacen cantares populares enturbian las claras linfas del verdadero corazón; y ¡cómo se nota en las coplas el ritmo seguro y feo del hombre que sabe gramáticas! Se debe tomar del pueblo nada más que sus últimas esencias y algún que otro trino colorista, pero nunca querer imitar fielmente sus modulaciones inefables, porque no hacemos otra cosa que enturbiarlas. Sencillamente por educación.

Los verdaderos poemas del *cante jondo* no son de nadie, están flotando en el viento como vilanos de oro y cada generación los viste de un color distinto, para abandonarlos a las futuras.

Los verdaderos poemas del *cante jondo* están en sustancia, sobre una veleta ideal que cambia de dirección con el aire del Tiempo.

Nacen porque sí, son un árbol más en el paisaje, una fuente más en la alameda.

La mujer, corazón del mundo y poseedora inmortal de la «rosa, la lira y la ciencia armoniosa», llena los ámbitos sin fin de los poemas. La mujer en el *cante jondo* se llama Pena...

Es admirable cómo a través de las construcciones líricas un sentimiento va tomando forma y cómo llega a concretarse en una cosa casi material. Este es el caso de la Pena.

En las coplas la Pena se hace carne, toma forma humana y se acusa con una línea definida. Es una mujer morena que quiere cazar pájaros con redes de viento.

Todos los poemas del *cante jondo* son de un magnífico panteísmo, consultan al aire, a la tierra, al mar, a la luna, a cosas tan sencillas como el romero, la violeta y el pájaro. Todos los objetos exteriores toman una aguda personalidad y llegan a plasmarse hasta tomar parte activa en la acción lírica.

*En mitá der «má»
había una piedra
y se sentaba mi compañerita
a contarle sus penas.*

*Tan solamente a la Tierra
le cuento lo que me pasa,
porque en el mundo no encuentro
persona e mi confianza.*

*Todas las mañanas voy
a preguntarle al romero
si el mal de amor tiene cura,
porque yo me estoy muriendo.*

El andaluz, con un profundo sentido espiritual, entrega a la naturaleza todo su tesoro íntimo con la completa seguridad de que será escuchado.

Pero lo que en los poemas del *cante jondo* se acusa como admirable realidad poética es la extraña materialización del viento, que han conseguido muchas coplas.

El viento es personaje que sale en los últimos momentos sentimentales, aparece como un gigante preocupado de derribar estrellas y disparar nebulosas, pero en ningún poema popular he visto que hable y consuele como en los nuestros.

*Subí a la muralla;
me respondió el viento
¿para qué tantos suspiritos
si ya no hay remedio?*

*El aire lloró
al ver las «duquitas» tan grandes
e mi corazón.*

*Yo me enamoré del aire,
del aire de una mujer,
como la mujer es aire,
en el aire me quedé.*

*Tengo celos del aire,
que da en tu cara,
si el aire fuera hombre
yo lo matara.*

*Yo no le temo a remar,
que yo remar remaría,
yo sólo temo al viento
que sale de tu bahía.*

Es esta una particularidad deliciosa de los poemas; poemas enredados en la hélice inmóvil de la rosa de los vientos.

Otro tema peculiarísimo y que se repite en infinidad de canciones (las más) es el tema del llanto...

En la *siguriya* gitana, perfecto poema de las lágrimas, llora la melodía como lloran los versos. Hay campanas perdidas en los fondos y ventanas abiertas al amanecer.

*De noche me sargo ar patio
y me jarto de llorá,
en ver que te quiero tanto
y tú no me quieres ná.*

*Llorar, llorar ojos míos,
llorar si tenéis por qué,
que no es vergüenza en un hombre
llorar por una mujer.*

*Cuando me veas llorar
no me quites el pañuelo,
que mis penitas son grandes
y llorando me consuelo.*

Y esta última, gitana y andalucísima:

*Si mi corazón tuviera
berieritas e cristar
t'asomaras y lo vieras
gotas de sangre llorar.*

Tienen estos poemas un aire popular inconfundible y son, a mi juicio, los que van mejor con el patetismo melódico del *cante jondo*.

Su melancolía es tan irresistible y su fuerza emotiva es tan perfilada, que a todos los verdaderamente andaluces nos producen un llanto íntimo, un llanto que limpia al espíritu llevándolo al limonar encendido del Amor.

No hay nada comparable en delicadeza y ternura con estos cantares y vuelvo a insistir en la infamia que se comete con ellos, relegándolos al olvido o prostituyéndolos con la baja intención sensual o con la caricatura grosera. Aunque esto ocurre exclusivamente en las ciudades, porque afortunadamente para la virgen Poesía y para los poetas aún existen marineros que cantan sobre el mar, mujeres que duermen a sus niños a la sombra de las parras, pastores ariscos en las veredas de los montes; y echando leña al fuego, que no se ha apagado del todo, el aire apasionado de la poesía avivará las llamas y seguirán cantando las mujeres bajo las sombras de las parras, los pastores en sus agrias veredas y los marineros sobre el ritmo fecundo del mar.

Lo mismo que en la *sigiriya* y sus hijas se encuentran los elementos más viejos de Oriente, lo mismo en muchos poemas que emplean el *cante jondo* se nota la afinidad con los cantos orientales más antiguos.

Cuando la copla nuestra llega a un extremo del Dolor y del Amor, se hermana en expresión con los magníficos versos de poetas árabes y persas.

Verdad es que en el aire de Córdoba y Granada quedan gestos y líneas de la remota Arabia, como es evidente que en el turbio palimpsesto del Albaicín surgen evocaciones de ciudades perdidas.

Los mismos temas del sacrificio, del Amor sin fin y del Vino aparecen expresados con el mismo espíritu en misteriosos poetas asiáticos.

Séraje-al-Warak, un poeta árabe, dice:

*La tórtola que el sueño
con sus quejas me quita,
como yo tiene el pecho
ardiendo en llamas vivas.*

Ibn Ziati, otro poeta árabe, escribe a la muerte de su amada la misma elegía que un andaluz del pueblo hubiese cantado.

*El visitar la tumba de mi amada
me daban mis amigos por consuelo,
mas yo les repliqué: ¿Tiene ella, amigos,
otro sepulcro que mi pecho?*

Pero donde la afinidad es evidente y se encuentran coincidencias nada raras es en las sublimes *Gacelas amorosas* de Hafiz, poeta nacional de Persia que cantó el vino, las hermosas mujeres, las piedras misteriosas y la infinita noche azul de Siraz.

El arte ha usado desde los tiempos más remotos la telegrafía sin hilos o los espejitos de las estrellas.

Hafiz tiene en sus *Gacelas* varias obsesiones líricas, entre ellas la exquisita obsesión de las cabelleras.

*Aunque ella no me amara
el orbe de la tierra
trocara por un solo
cabello de su crencha.*

Y escribe después:

*Enredado en tu negra cabellera
está mi corazón desde la infancia,
hasta la muerte. Unión tan agradable
no será ni deshecha ni borrada.*

Es la misma obsesión que por los cabellos de las mujeres tienen muchos cantares de nuestro singular *cante jondo* llenos de alusiones a las trenzas guardadas en relicarios, el rizo sobre la frente que provoca toda una tragedia.

Este ejemplo entre los muchos lo demuestra; es una *siguiriya*:

*Si acasito muero mira que te encargo
que con las trenzas de tu pelo negro
me ates las manos.*

No hay nada más profundamente poemático que estos tres versos que revelan un triste y aristocrático sentimiento amoroso.

Cuando Hafiz trata el tema del llanto lo hace con las mismas expresiones que nuestro poeta popular, con la misma construcción espectral y a base de los mismos sentimientos:

*Lloro sin cesar tu ausencia,
mas ¿de qué sirve mi anhelar continuo
si a tus oídos el viento rehúsa
llevar mis suspiros?*

Es lo mismo que:

*Yo doy suspiros al aire,
¡ay pobrecito de mí!,
y no los recoge naide.*

Hafiz dice:

*Desde que el eco de mi voz no escuchas
está en la pena el corazón sumido
y a los mis ojos ardorosas fuentes
de sangre envía.*

Y nuestro poeta:

*Cada vez que miro el sitio
donde te he solido hablar,
comienzan mis pobres ojos
gotas de sangre a llorar.*

O esta terrible copla de *siguiriya*:

*De aquellos quereles
no quiero acordarme,
porque me llora mi corazoncito
gotas de sangre.*

En la *Gacela* veintisiete canta el hombre de Siraz:

*Al fin mis huesos se verán un día
a polvo reducidos en la fosa,
mas no podrá jamás el alma
borrar una pasión tan fuerte.*

Que es exactamente la solución de infinidad de coplas del *cante jondo*. Más fuerte que la muerte es el amor.

Fue para mí, pues, de una gran emoción la lectura de estas poesías asiáticas traducidas por don Gaspar María de Nava y publicadas en París el año 1838, porque me evocaron inmediatamente nuestros *jondísimos* poemas.

También existe gran afinidad entre nuestros siguiiriyeros y los poetas orientales en lo que se refiere al elogio del vino. Cantan ambos grupos el vino claro, el vino quitapenas que recuerda a los labios de las muchachas, el vino alegre, tan lejos del espantoso vino baudelairiano. Citaré una copla (creo que es un martinete), rara por cantarla un personaje que dice su nombre y apellido (caso insólito en nuestro cancionero) y en quien yo veo personificados a todos los verdaderos poetas andaluces.

*Yo me llamo Curro Pulla
por la tierra y por el mar,
y en la puerta de la tasca
la piedra fundamental.*

Es el mayor elogio del vino que se oye en los cantares [de] este Curro Pulla. Como el maravilloso Omar Kayyan sabía aquello de

*Se acabará mi querer,
se acabará mi llorar,
se acabará mi tormento
y todo se acabará.*

Coloca sobre su frente la corona de rosas del instante y mirando en el vaso lleno de néctar, ve correrse una estrella en el fondo... Y como el grandioso lírico Nishapur, siente a la vida como un tablero de ajedrez.

Es, pues, señores, el *cante jondo*, tanto por la melodía como por los poemas, una de las creaciones artísticas populares más fuertes del mundo y en vuestras manos está el conservarlo y dignificarlo para honra de Andalucía y sus gentes.

Antes de terminar esta pobre y mal construida lectura quiero dedicar un recuerdo a los maravillosos *cantaores* merced a los cuales se debe que el cante jondo haya llegado hasta nuestros días.

La figura del *cantaor* está dentro de dos grandes líneas; el arco del cielo en el exterior y el zigzag que culebrea dentro de su alma.

El *cantaor*, cuando canta, celebra un solemne rito, saca las viejas esencias dormidas y las lanza al viento envueltas en su voz..., tiene un profundo sentido religioso del canto.

La raza se vale de ellos para dejar escapar su dolor y su historia verídica. Son simples *médiums*, crestas líricas de nuestro pueblo.

Cantan alucinados por un punto brillante que tiembla en el horizonte, son gentes extrañas y sencillas al mismo tiempo.

Las mujeres han cantado soleares, género melancólico y humano de relativo fácil alcance para el corazón; en cambio los hombres han cultivado con preferencia la portentosa *siguiriya* gitana..., pero casi todos ellos han sido mártires de la pasión irresistible del cante. La *siguiriya* es como un cauterio que quema el corazón, la garganta y los labios de los que la dicen. Hay que prevenirse contra su fuego y cantarla en su hora precisa.

Quiero recordar a Romerillo, al espiritual Loco Mateo, a Antonia la de San Roque, a Anita la de Ronda, a Dolores la Parrala y a Juan Breva, que cantaron como nadie las soleares y evocaron a la virgen pena en los limonares de Málaga o bajo las noches marinas del Puerto.

Quiero recordar también a los maestros de la *siguiriya*, Curro Pablos, El Curro, Manuel Molina, y al portentoso Silverio Franconetti, que cantó como nadie el cante de los cantes y cuyo grito hacía abrirse el azogue de los espejos.

Fueron inmensos intérpretes del alma popular que desbrozaron su propia alma entre las tempestades del sentimiento. Casi todos murieron del corazón, es decir, estallaron como enormes cigarras después de haber poblado nuestra atmósfera de ritmos ideales...

Señoras y señores:

A todos los que a través de su vida se han emocionado con la copla lejana que viene por el camino, a todos los que la paloma blanca del amor haya picado en su corazón maduro, a todos los amantes de la tradición engarzada con el porvenir, al que estudia en el libro como al que ara la tierra, les suplico respetuosamente que no dejen morir las apreciables joyas vivas de la raza, el inmenso tesoro milenario que cubre la superficie espiritual de Andalucía y que mediten bajo la noche de Granada la trascendencia patriótica del proyecto que unos artistas españoles presentamos.

II

LA PROPOSICIÓN DEL «CANTE JONDO»

por Manuel de Falla¹

En la sesión celebrada el día ocho del pasado mes por el Ayuntamiento de Granada, fue presentada y elocuentemente apoyada por don Antonio Ortega Molina, una solicitud de subvención para celebrar un concurso de *Cante jondo* (canto primitivo andaluz) durante las próximas fiestas con que, según tradicional costumbre, ha de celebrar Granada la augusta solemnidad del Corpus Christi.

Dicha solicitud, firmada por artistas y escritores de toda España, fue acogida por la Corporación Municipal con fervor que altamente la honra, y toda la prensa diaria de Granada comentó e hizo resaltar la importancia de lo ocurrido en el Ayuntamiento; publicando al mismo tiempo el texto íntegro de la solicitud en cuestión.

Tanto en dicho texto, como en la vibrante conferencia dada en el Centro Artístico por Federico García Lorca, y también en varios excelentes artículos publicados por la prensa local y forastera, se ha dado cabal idea del fin elevado que se pretende alcanzar por los iniciadores del proyecto. Pero esto, por lo visto, no ha sido suficiente. Así me hacen temer ciertas erróneas interpretaciones que directa o indirectamente han llegado a mi conocimiento, formando singular contraste con las entusiastas, fervorosas adhesiones que, tanto de España como del extranjero, reciben los autores del proyecto desde que fue publicado.

Es evidente que dada la importancia de esas adhesiones, a las que en muchos casos acompaña la promesa de asistencia al acto del concurso, el exiguo coro formado por los protestantes, apenas llega a alcanzar el valor que toda hostilidad irrazonada supone para el prestigio de una causa justa. Pero como quien ha adquirido una noble convicción, ve con pena que ella no sea por todos compartida, y este es el caso en que actualmente me encuentro, voy a procurar, inspirado por la más recta intención, destruir los errores a que me vengo refiriendo, amparándome, tanto en mi calidad de firmante de la solicitud presentada al Ayuntamiento, como en los títulos que pueda concederme la profesión que ejerzo.

Un completo desconocimiento del asunto y por tanto de su enorme importancia y trascendencia puede sólo explicar esos errores, seguros como estamos de que quienes los sustentan, no pretenden con ello disminuir el buen concepto que la propia estimación de todo individuo, exige del juicio ajeno para sus opiniones.

Permítanme los «señores de la minoría» que les haga una simple pregunta: ¿Qué pensarían ustedes de quien se dirigiese al ministro de Instrucción Pública, pidiéndole que suprimiera la partida especial consignada en el Presupuesto del Estado, para conservación del Palacio de la Alhambra, por considerar este gasto como algo injustificado y superfluo?

Ruego a ustedes que mediten bien la respuesta que han de dar a mi pregunta... ¿Han encontrado ustedes el calificativo que merecería quien tal cosa demandara? Bueno: pues de ese mismo modo calificamos nosotros al que se opone a que el Ayuntamiento de Granada preste su ayuda al renacimiento y conservación del cante puro andaluz.

Porque han de saber ustedes que para cuantos digna y conscientemente cultivan la música, o se interesan por ella, ese canto representa, por lo menos, el mismo valor estético y aun histórico que el mágico Palacio de la Colina Roja. Y digo *por lo menos* teniendo en cuenta que, desgraciadamente, la arquitectura ornamental del Palacio de la Alhambra, apenas ha tenido otra consecuencia que su

¹ Este artículo fue publicado por El Defensor de Granada el 21 de marzo de 1922. Ha sido reproducido por Molina Fajardo, de donde lo tomo, en su obr. cit., pp. 169-170. El citado investigador partió del original autógrafo conservado por Miguel Cerón Rubio. Conste mi agradecimiento a Maribel Falla, sobrina del músico, por su amable permiso para la reproducción.

grosera imitación en el decorado de balnearios, restaurantes y otros establecimientos comerciales de la misma o menor categoría, mientras que el *cante jondo*, lírica herencia que de las viejas primitivas civilizaciones adoptara conforme a su peculiar modo el espíritu popular andaluz, ha contribuido del modo más evidente a la formación y desarrollo de una parte esencialísima de la música moderna rusa y francesa, las que a su vez han dado origen al espléndido y jamás igualado florecimiento alcanzado por el arte sonoro desde fines del pasado siglo hasta los comienzos de la nunca bastante maldecida Gran Guerra.

Afirmamos, pues, en términos generales y sin temor a ser desmentidos por nadie que tenga títulos para ello, que ni la música nueva sería lo que es, ni la orquesta moderna *sonaría* del modo que *suen*a de no haber existido la citada influencia.

Esa influencia se ejerció en Rusia por medio de Glinka, que pasó dos años entre Madrid, Granada y Sevilla, estudiando y asimilándose la música de nuestro pueblo, y que fue el primer compositor de música sinfónica española; y en Francia por los «cantaos, tocaos y bailaos» que de Granada y Sevilla fueron a París durante las dos últimas exposiciones universales celebradas en la gran ciudad.

Creo que cuanto llevo dicho sería suficiente para probar a nuestros detractores la ligereza con que han obrado al tratar del llamado *Cante jondo*, como podrían hacer de cualquier tema baladí al alcance de todo el mundo. Y conste que igualmente señalaremos aquellos otros que, sin declararse hostiles a nuestro propósito, se contentan con una simple condescendencia o sólo ven en él cierto aspecto pintoresco que su realización pudiera acusar.

Comparen unos y otros su proceder —temerario en el primer caso e inocente en el segundo— con lo que, refiriéndose al canto popular de Andalucía, escribió no ha mucho el gran literato y eminente musicólogo francés Andrés Juarés: «No lo hay más rico ni más vivo en toda Europa. La música debe alcanzar allí (en España) una cima que presiento»...

«No es un simple azar que la música rusa esté obsesionada por los ritmos, las formas, el color y los recuerdos de España»...

«Música y poesía, los cantos de amor de Andalucía son una extraordinaria maravilla». «Las soleás son semejantes a ánforas persas súbitamente transmutadas en bayaderas y arcilla amorosa»...

Pues bien, señores: ese tesoro de belleza, no sólo amenaza ruina, sino que está a punto de desaparecer para siempre.

Y aún ocurre algo peor, y es que, exceptuando algún raro «cantaor» en ejercicio y unos pocos «ex cantaos» ya faltos de medios de expresión, lo que queda en vigor del canto andaluz no es más que una triste y lamentable sombra de lo que fue y lo que debe ser. El canto grave, hierático de ayer, ha degenerado en el ridículo flamenquismo de hoy. En éste se adulteran y modernizan (¡qué horror!) sus elementos esenciales, los que constituyen su gloria, sus rancios títulos de nobleza. La sobria modulación vocal —las inflexiones naturales del canto que provocan la división y subdivisión de los sonidos de la gama— se ha convertido en artificioso giro ornamental más propio del decadentismo de la mala época italiana, que de los cantos primitivos de Oriente, con los que sólo, cuando son puros, pueden ser comparados los nuestros. Los límites del reducido ámbito melódico en que se desarrollan los cantos han sido torpemente ampliados; a la riqueza modal de sus gamas antiquísimas, ha sustituido la pobreza tonal que causa el uso preponderante de las dos únicas escuelas modernas, de aquellas que monopolizaron la música europea durante más de dos siglos; la frase, en fin, groseramente metrificada, va perdiendo por día aquella flexibilidad rítmica que constituía una de sus más grandes bellezas y aun hasta llegaba en alguna canción —«la siguiirya»— a destruir toda sensación métrica, a pesar de que en realidad son métricos sus textos poéticos.

Pero no desesperemos; aún estamos a tiempo de corregir estos males, restituyendo a la canción andaluza toda su primitiva belleza; y este es el fin que se proponen los organizadores del concurso *de cante jondo*, entre los que tengo el honor de encontrarme.

Si para su celebración elegimos Granada, no sólo ha sido obedeciendo a nuestra devoción por

esta ciudad tantas veces ilustre, sino también porque nuestros estudios e investigaciones favorecen la posibilidad de que en ella tomaron forma definitiva esos cantos.

Tenemos fe absoluta en el resultado del concurso y proseguiremos sin desaliento nuestra empresa hasta su completa realización.

Día llegará —así lo creemos— en que los artistas, dignos de este nombre, tengan nuevo motivo para bendecir nuestra ciudad, al recordar que por voluntad de ella, de la Corporación municipal que la representaba en el año de gracia de 1922, de la colaboración de su Centro Artístico, con los iniciadores de la idea, renacieron en toda su pureza esos cantos de maravilla, que constituyen uno de los más legítimos orgullos de la música natural europea.

III

EL «CANTE JONDO»

(Canto primitivo andaluz).

SUS ORÍGENES. SUS VALORES MUSICALES. SU INFLUENCIA EN EL ARTE MUSICAL EUROPEO.

EL CANTO COMO EXPRESIÓN DEL ESPÍRITU DE LOS PUEBLOS

*La melodía, considerada musicalmente, representa la unidad
y la vuelta perfecta del alma sobre sí misma.*

HEGEL.—ESTÉTICA.

Hace largo tiempo, iniciáronse en todos los pueblos las indagaciones que podían conducirles al conocimiento de sí mismos, de sus modalidades peculiares, de sus intimidades psicológicas; y guiados por este propósito de poner al descubierto los hontanares de donde manaba su cultura, examinaron los aspectos más varios de su vida externa e interna: era ese el modo de ir facilitando la comprensión de las propias peculiaridades; esto es, los rasgos de cada sujeto histórico.

La música, expresión ingenua, libre, de la vida sentimental, lenguaje del dolor y del anhelo con el que los individuos y las razas expresan lo patético, y en general lo que hay más profundo e inarticulable en ellos, no podía quedar olvidada en ese movimiento general de la investigación histórica; y aquí y allí surgieron estudios, y a medida que éstos fueron de mayor valor, han ido mostrando la altísima alcuña espiritual de las melodías primigénitas y su importancia para conocer los rasgos temperamentales de los pueblos; y es que en las melodías prístinas, el alma se halla a solas consigo, con sus afanes, y por tanto el espíritu de las razas se hace en ellas transparente.

Nosotros, sin escuchar a la beocia eterna, intentamos hoy acercarnos al alma de Andalucía, poniendo de manifiesto lo que es su cante primitivo, y lo hacemos con el profundo respeto que lleva consigo la trascendencia cultural que atribuimos al fenómeno que tratamos de esclarecer. ¡Que la visión de la triste vida actual de esos cantes, no perturbe la reflexión amorosa y objetiva acerca de su sentido! ¡Ansiamos que los artistas de otros pueblos colaboren en el estudio de lo que tanta trascendencia ha tenido en el mundo musical! Como temas sugerentes de lo que nosotros pensamos acerca de estos cantes andaluces, he aquí este folleto.

I. Análisis de los elementos musicales del «cante jondo»

A) Los factores históricos

En la historia española hay tres hechos, de muy distinta trascendencia para la vida general de nuestra cultura, pero de manifiesta relevancia en la historia musical, que debemos hacer notar; son ellos, *a)* la adopción por la Iglesia española del canto bizantino; *b)* la invasión árabe, y *c)* la inmigración y establecimiento en España de numerosas bandas de gitanos.

El gran maestro Felipe Pedrell, en su admirable Cancionero Musical Español, escribe: «el hecho de persistir en España en varios cantos populares, el orientalismo musical, tiene hondas raíces en nuestra nación por influencia de la civilización bizantina antiquísima, que se tradujo en las fórmulas propias de los ritos usados en la Iglesia de España desde la conversión de nuestro país al cristianismo hasta el siglo oncenno, época en que fue introducida la liturgia romana propiamente dicha».

Y a ello querríamos añadir nosotros, que en uno de los cantos andaluces, en el que hoy a nuestro juicio se mantiene más vivaz el viejo espíritu, en la *siguiriya*, hallamos los siguientes elementos del canto litúrgico bizantino: los modos tonales de los sistemas primitivos (que no hay que confundir con los modos que ahora llamamos griegos, aunque éstos participan a veces de la estructura de aquéllos); el enharmonismo inherente a los modos primigénicos, o sea la división y subdivisión de las notas sensibles en sus funciones atractivas de la tonalidad; y por último, la ausencia de ritmo métrico en la línea melódica y la riqueza de inflexiones modulantes en esta.

Tales propiedades avaloran asimismo, a veces, el canto moro andaluz, cuyo origen es muy posterior a la adopción de la música litúrgica bizantina por la Iglesia española, lo que hace afirmar a Pedrell que «nuestra música no debe nada esencial a los árabes ni a los moros, quienes quizá no hicieran más que reformar algunos rasgos ornamentales comunes al sistema oriental y al persa, de donde proviene el suyo árabe. Los moros, por consiguiente, fueron los influidos».

Queremos suponer que el maestro, al hacer tal afirmación, se ha querido referir solamente a la música puramente melódica de los moros andaluces, porque ¿cómo dudar de que en otras formas de esa música, especialmente en la de danza, existen elementos, tanto rítmicos como melódicos, cuya procedencia buscaríamos en vano en el primitivo canto litúrgico español?

Lo que no deja lugar a dudas es, que la música que aún se conoce en Marruecos, Argel y Túnez, con el nombre de «música andaluza de los moros de Granada», no sólo guarda un peculiar carácter que la distingue de otras de origen árabe, sino que en sus formas rítmicas de danza reconocemos fácilmente el origen de muchas de las nuestras andaluzas: sevillanas, zapateados, seguidillas, etc.²

Pero, a más del elemento litúrgico bizantino y del elemento árabe, hay en el canto de la *siguiriya*, formas y caracteres independientes, en cierto modo, de los primitivos cantos sagrados cristianos y de la música de los moros de Granada. ¿De dónde provienen? A nuestro juicio, de las tribus gitanas que en el siglo xv se establecen en España, vienen a Granada donde viven por lo común a extramuros de la ciudad, se acercan espiritualmente al pueblo dando origen a que se les designe con un nombre que delata cómo se los incorpora a la vida civil, *castellanos nuevos*, y así quedan diferenciados de aquellos otros de su raza en quienes perdura el espíritu nómada y son llamados *gitanos bravíos*.

Y estas tribus venidas —según la hipótesis histórica— del Oriente, son las que, a nuestro juicio, dan al cante andaluz la nueva modalidad en que consiste el «cante jondo»; es este el resultante de los factores señalados; no es la obra exclusiva de ninguno de los pueblos que colaboran a su formación; es el fondo primigénico andaluz el que funde y forma una nueva modalidad musical con las aportaciones que ha recibido.

Mas el valor de lo antes dicho se esclarecerá si analizamos los rasgos musicales que distinguen

2 Todos estos datos autorizan a nuestro juicio a afirmar que Granada ha sido el punto principal donde se fundieron los elementos que han originado así las danzas andaluzas como el «cante jondo», aunque posteriormente se hayan creado formas y denominaciones especiales de estos cantos y danzas en otros lugares de Andalucía, e incluso haya sido en ellos donde mejor se han conservado.

al *cante jondo*.

Se da el nombre de *cante jondo* a un grupo de canciones andaluzas cuyo tipo genuino creemos reconocer en la llamada *siguiriya gitana*, de la que proceden otras, aún conservadas por el pueblo y que, como los *polos*, *martinetes* y *soleares*, guardan altísimas cualidades que las hacen distinguir dentro del gran grupo formado por los cantos que el vulgo llama *flamencos*. Esta última denominación, sin embargó, sólo debiera en rigor aplicarse al grupo moderno que integran las canciones llamadas malagueñas, granadinas, rondeñas (tronco ésta de las dos primeras), sevillanas, peteneras, etc., las cuales no pueden considerarse más que como consecuencias de las antes citadas.

Admitida la *siguiriya gitana* como canción tipo del grupo de las de *cante jondo*, y antes de subrayar su valor desde un punto de vista puramente musical, declaramos que este canto andaluz es acaso el único europeo que conserva en toda su pureza, tanto por su estructura como por su estilo, las más altas cualidades inherentes al canto primitivo de los pueblos orientales.

B) Coincidencias con los cantos primitivos de Oriente

Los elementos esenciales del *cante jondo* presentan las siguientes analogías con algunos cantos de la India y otros pueblos de Oriente.

Primero: El enharmonismo como medio modulante.—La palabra *modulante* no tiene en este caso el significado moderno. Nosotros llamamos modulación al simple paso de una tonalidad a otra que le es semejante y que ocupa un plano distinto, con la excepción del cambio de modo (mayor o menor), única distinción establecida por la música europea, durante el período transcurrido desde el siglo XVII hasta el último tercio del XIX. Estos modos o series melódicas se componen de tonos y medios tonos cuya colocación es inmutable. Pero los sistemas indios primitivos y sus derivados, no consideran invariables los lugares que ocupan en las series melódicas (las gamas), los intervalos más pequeños (los semitonos en nuestra escala atemperada), sino que la producción de estos intervalos destructores de los movimientos similares, obedece en ellos a elevaciones o depresiones de la voz, originadas por la expresión de la palabra cantada. De ahí que los modos primitivos de la India fueran tan numerosos, ya que cada uno de los teóricamente determinados engendraba nuevas series melódicas por medio de la libre alteración de cuatro de sus siete sonidos. Es decir, que sólo tres de los sonidos que formaban la gama eran invariables; es más, cada una de las notas susceptibles de alteración, era dividida y subdividida, resultando en ciertos casos que las notas de ataque y resolución de algunos fragmentos de frase quedaban alteradas, lo cual es exactamente lo que acontece en el *cante jondo*.

Añádase a esto la práctica frecuente —tanto en aquellos cantos como en el nuestro— del *portamento* vocal, o sea el modo de conducir la voz produciendo los infinitos matices del sonido existentes entre dos notas conjuntas o disjuntas.

Así, pues, la aplicación real que se hace del vocablo *modular*, al expresar con él la manera con que un cantor se sirve de la voz como medio de expresión, es mucho más exacta en el caso que estudiamos, que en aquel otro a que se refieren los tratados conservatoriales de técnica musical europea.

Resumiendo lo dicho, podemos afirmar, primero, que en el *cante jondo*, de igual suerte que en los cantos primitivos de Oriente, la gama musical es consecuencia directa de la que podríamos llamar gama oral. Algunos llegan a suponer que palabra y canto fueron en su origen una misma cosa; y Louis Lucas, en su *Acoustique Nouvelle*, al tratar de las excelencias del género enharmónico, dice «que es el primero que aparece en el orden natural por imitación del canto de las aves, del grito de los animales y de los infinitos ruidos de la materia».

La que ahora llamamos *modulación por enharmonía*, puede considerarse, en cierto modo, como una consecuencia del primitivo género enharmónico. Esta consecuencia es, sin embargo, más aparente que real, puesto que nuestra escala atemperada sólo nos consiente cambiar las funciones tonales de un sonido, mientras que en el enharmonismo propiamente dicho, ese sonido se modifica

según las necesidades naturales de sus funciones atractivas.

Segundo: Reconocemos como peculiar del «cante jondo» el empleo de un ámbito melódico que rara vez traspasa los límites de una sexta.—Claro está, que esta sexta no se compone solamente de nueve semitonos, como ocurre con nuestra escala atemperada, sino que por el empleo del género enharmónico, se aumenta de modo considerable el número de sonidos que el cantor emite.

Tercero: El uso reiterado y hasta obsesionante de una misma nota, frecuentemente acompañada de apoyatura superior e inferior.—Este procedimiento es propio de ciertas fórmulas de encantamiento y hasta de aquellos recitados que pudiéramos llamar prehistóricos y que hacen suponer a algunos, como ya hemos indicado, que el canto es anterior a las demás formas del lenguaje. Por este medio se consigue en determinadas canciones del grupo que estudiamos (la *siguiriya* especialmente), destruir toda sensación de ritmo métrico, produciendo la impresión de una prosa cantada, cuando en realidad son versos los que forman su texto literario.

Cuarto: Aunque la melodía gitana es rica en giros ornamentales, éstos, lo mismo que en los cantos primitivos orientales, sólo se emplean en determinados momentos como expansiones o arrebatos sugeridos por la fuerza emotiva del texto. —Hay que considerarlos, por lo tanto, más como amplias inflexiones vocales, que como giros ornamentales, si bien toman este último aspecto al ser traducidos por los intervalos geométricos de la escala atemperada; y

Quinto: Las voces y gritos con que nuestro pueblo anima y excita a los «cantaos» y «tocaos», tienen también origen en la costumbre que aún se observa para casos análogos en las razas de origen oriental.

Que nadie piense, sin embargo, que la *siguiriya* y sus derivados sean simplemente cantos trasplantados de Oriente a Occidente. Se trata, cuando más, de un injerto, o mejor dicho, de una coincidencia de orígenes que ciertamente no se ha revelado en un solo y determinado momento, sino que obedece, como ya dijimos, a la acumulación de hechos históricos seculares desarrollados en nuestra península. Y esta es la razón por la cual, el canto peculiar de Andalucía, aunque por sus elementos esenciales coincide con el de pueblos tan apartados geográficamente del nuestro, acusa un carácter íntimo, tan propio, tan nacional, que lo hace inconfundible³.

II. Influencia de estos cantos en la música moderna europea

A) Rusia

La excelencia de la música natural andaluza queda revelada por el hecho de ser la única utilizada por los compositores extranjeros de manera continua y abundante, pues si bien los cantos y danzas de otras naciones han sido igualmente utilizados en la música universal, ese empleo se ve casi siempre reducido a la simple aplicación de los ritmos que los caracterizan.

Es cierto que muchas de estas formas rítmicas han originado obras de elevadísimo valor artístico, como igualmente ocurre con algunas viejas danzas europeas (Giga, Zarabanda, Gavota,

3 Ese tesoro de belleza —el canto puro andaluz—, no sólo amenaza ruina sino que está a punto de desaparecer para siempre. Y aún ocurre algo peor, y es que, exceptuado algún raro cantaor en ejercicio y unos pocos excantaos ya faltos de medios de expresión, lo que queda en vigor del canto andaluz no es más que una triste y lamentable sombra de lo que fue y de lo que debe ser. El canto grave, hierático de ayer, ha degenerado en el ridículo flamenquismo de hoy. En este se adulteran y modernizan (¡qué horror!) sus elementos esenciales, los que constituyen su gloria, sus rancios títulos de nobleza. La sobria modulación vocal —las inflexiones naturales del canto que provocan la división y subdivisión de los sonidos de la gama—, se ha convertido en artificioso giro ornamental, más propio del decadentismo de la mala época italiana que de los cantos primitivos de Oriente, con los que sólo cuando son puros pueden ser comparados los nuestros. Los límites del reducido ámbito melódico en que se desarrollan los cantos han sido torpemente ampliados; a la riqueza modal de sus gamas antiquísimas, ha sustituido la pobreza tonal que causa el uso preponderante de las dos únicas escalas modernas, de aquellas que monopolizaron la música europea durante más de dos siglos; la frase, en fin, groseramente metrificada, va perdiendo por días aquella flexibilidad rítmica que constituía una de sus más grandes bellezas.

Minué...), pero sobre ser reducido su número, cada nación aisladamente sólo está a lo sumo representada por un par de ejemplares de esos valores puramente rítmicos, con exclusión en la mayoría de los casos del resto de sus elementos constitutivos.

Nuestra música natural, en cambio, no sólo ha sido germen de inspiración en muchos de los más ilustres compositores modernos extranjeros, sino que les ha servido para enriquecer sus medios musicales de expresión, ya que por ellos les fueron revelados ciertos altísimos valores musicales, sistemáticamente preteridos por los compositores del período llamado clásico. Y esta es la razón por la que no se limitaron los modernos (así llamamos a los autores que datan de mediados del pasado siglo) a tomar de nuestra música un solo elemento determinado, sino todos, absolutamente todos los que la forman, siempre que fuesen adaptables a la escala atemperada y a la notación usual.

Este influjo a que nos referimos, es el ejercido directamente por el canto popular andaluz, cuyo tronco está representado por el llamado *cante jondo*. He aquí algunos hechos que confirman nuestra tesis.

En el ya citado *Cancionero musical español*, dice su eminente autor don Felipe Pedrell, refiriéndose a Miguel Iwanowitch Glinka y a su larga estancia en España:

«... Después permanece dos años en Madrid, Granada y Sevilla. ¿Qué busca allí, deambulando solitario por el barrio de Lavapiés o por la calle de las Sierpes? Lo mismo que busca en el Albayzín de Granada siguiendo extasiado los tañidos que arranca de la guitarra Francisco Rodríguez Murciano, famoso guitarrista, artista popular independiente, de imaginación musical tan llena de fuego como de vena inagotable, siempre viva y fresca. Glinka le asediaba y simpatizaron pronto. Uno de los encantos del gran compositor ruso era estarse horas enteras oyendo a Rodríguez Murciano improvisar variantes a los acompañamientos de *rondeñas*, *fandangos*, *jotas aragonesas*, etc., que anotaba con cuidadosa persistencia, empeñado en traducirlos al piano o a la orquesta...

»Los empeños de Glinka resultaban imposibles; sojuzgado, magnetizado, se volvía hacia su compañero, oyendo lo que arrancaba de sus cuerdos: una lluvia de ritmos, de modalidades, de floreos, rebeldes y reñidos a toda la gráfica...»

Dichas anotaciones y estudios determinaron la creación de ciertos procedimientos orquestales que avaloran «Souvenir d'une nuit d'été à Madrid» y «Caprice brillant sur la jota aragonesa», obras escritas por Glinka durante su permanencia en España.

Pero esto, con ser mucho, no bastaría para demostrar toda la importancia de la indicada influencia sobre la mayoría de los compositores rusos que formaron el grupo llamado de «los cinco», herederos directos del autor de «La vida por el Zar». Otros aspectos de nuestra música, y especialmente de la vieja música andaluza, habían de despertar el interés de Glinka durante los dos años que pasó en España.

Por admirable que fuera el arte con que Rodríguez Murciano tradujese en su guitarra los cantos y bailes españoles, esto no significaba más que una interpretación instrumental. Es evidente; hay que suponer que Glinka no perdería cuantas ocasiones se le presentaran para enriquecer sus cuadernos de apuntes con el *reflejo* (ya que en la mayoría de los casos no pudiera hacer más), no sólo de canciones y danzas directamente recogidas del pueblo, sino también de sus acompañamientos de guitarra, palillos, panderos y palmas; tanto más cuanto que todo esto latía muy intensamente en el medio en que él vivió y del que no se separó durante su larga estancia en España. Las canciones del *cante jondo*, por ser las más cultivadas en aquella época (1849), fueron las que tan gran influencia habían de ejercer luego sobre los compositores rusos a que antes nos referimos. Dada la afinidad existente entre el grupo citado de nuestro cancionero y otro no menos importante del ruso, la comprensión y asimilación de nuestros cantos por aquellos compositores debió efectuarse del modo más natural y espontáneo. Un vivo interés se despertó en ellos por sus cantos y ritmos tan estrechamente emparentados con los nuestros, y a ese interés unieron el propósito de incorporarlos a la música artística, mezclando los elementos característicos de unos y otros cantos y ritmos, y formando ese estilo inconfundible que representa uno de los más altos valores de la música rusa de

finis del pasado siglo.

¿Quién que conozca la obra de Rimsky Korsakof, Borodín y Balakiref —por no citar sino algunos entre los más preclaros de aquel período—, podrá dudar de cuanto acabamos de decir?

Y no se crea que la acción de la lírica popular andaluza sobre los compositores rusos sólo significa algo pretérito y discontinuo: aún no hace un año que el ilustre Igor Strawinsky —huésped entonces de Andalucía—, profundamente sugestionado por la belleza de nuestros cantos y nuestros ritmos, anunciaba el propósito de componer una obra en la que esos valores fuesen empleados.

B) Francia

No fue sólo Rusia la influida por la música de nuestro pueblo: otra gran nación musical hubo más tarde de seguir su ejemplo, y esa nación fue Francia, personificada en Claude Debussy; pues si bien no pocos compositores franceses le habían precedido en ese camino, sus intenciones se *redujeron* a hacer *música a la española*, y el mismo Bizet en su admirable «Carmen» no parece, en general, haberse propuesto otra cosa.

Aquellos músicos, desde el más modesto al más eminente, se contentaban con la referencia — ¡en cuántos casos falsa!— que les suministraba tal o cual colección de canciones y danzas cuya autenticidad nacional no ofrecía otra garantía que la de ostentar sus autores un nombre español. Y como, desgraciadamente, ese nombre no coincidía siempre con el de artistas acreedores de tal título, el *documento* carecía con frecuencia de todo valor.

A un hombre como Claude Debussy, claro está, no podría satisfacer semejante procedimiento; por eso —en el caso que tratamos—, su música no está hecha *a la española*, sino *en español*, o mejor dicho, *en andaluz*, puesto que nuestro *cante jondo* es, en su forma más auténtica, el que ha dado origen, no sólo a las obras voluntariamente escritas por él con carácter español, sino también a determinados valores musicales que pueden apreciarse en otras obras suyas que no fueron compuestas con aquella intención. Nos referimos a su frecuente empleo de ciertos *modos*, cadencias, enlaces de acordes, ritmos y aun giros melódicos que revelan evidente parentesco con nuestra música natural.

Y sin embargo, el gran compositor francés no había estado nunca en España, exceptuando algunas horas pasadas en San Sebastián para asistir a una corrida de toros...

El conocimiento que adquirió de la música andaluza fue debido a la frecuencia con que asistía a las *sesiones* de *cante y baile jondo* dadas en París por los *cantaores*, *tocaores* y *bailaores* que de Granada y Sevilla fueron a aquella ciudad durante las dos últimas exposiciones universales allí celebradas.

¿Con qué mejor argumento podríamos demostrar la altísima importancia de nuestro *cante jondo* como valor estético? Porque no hay que olvidar, que la obra de aquel *mágico prodigioso* que se llamó Claude Debussy, representa el punto de partida de la más profunda revolución que registra la historia del arte sonoro.

Pero aún hay más: el caso de Debussy con relación a nuestra música no representa un hecho aislado dentro de la moderna producción francesa; otros compositores, y especialmente Maurice Ravel, se han servido en sus obras de no pocos elementos esenciales de la lírica popular andaluza.

El eminente compositor que acabamos de citar es también de aquellos que no se han contentado con hacer música *a la española*... La parte de su obra en que, bien de un modo expreso, ya de manera inconsciente, se revela el idioma musical andaluz, prueba de un modo inequívoco hasta qué punto Ravel se ha asimilado la más pura esencia de este idioma. Traducido, claro está, lo mismo en este caso que en los precedentemente enumerados, al estilo peculiar de cada autor.

Réstanos hablar de lo que nuestros compositores nacionales deben al *cante jondo*. Las obras de algunos de los firmantes y adheridos a la solicitud de apoyo y protección para el mismo, presentada al Ayuntamiento de Granada, representan ya una prueba irrefutable. Otras muchas podríamos aducir y así lo haríamos de no temer incurrir en omisiones involuntarias, pero fatales, dada la abundancia

de obras españolas que deben su existencia —y en muchos casos su gloria— al empleo más o menos directo de la música propia del pueblo andaluz o a las sugerencias motivadas por ella.

III. La guitarra

No daremos por terminadas estas notas sin especificar, aunque sólo sea brevemente, la parte importantísima que corresponde a la guitarra española en las influencias o sugerencias a que venimos refiriéndonos.

El empleo popular de la guitarra representa dos valores musicales bien determinados: el rítmico *exterior* o inmediatamente perceptible, y el valor puramente tonal-harmónico.

El primero, en unión de algunos giros cadenciales fácilmente asimilables, ha sido el único utilizado durante largo tiempo por la música más o menos artística, mientras que la importancia del segundo —el valor puramente tonal-harmónico— apenas ha sido reconocido por los compositores, exceptuando a Domenico Scarlatti, hasta una época relativamente reciente.

Los compositores rusos a que antes nos hemos referido, fueron, después del viejo y admirable músico napolitano, quienes primero se percataron de ello; pero como a excepción de Glinka ninguno conocía más que por referencias el tañido peculiar del pueblo andaluz, la aplicación artística del mismo fue necesariamente reducida. El mismo Glinka fijó más su atención en las formas ornamentales y en algún giro cadencial, que en los fenómenos harmónicos internos que se producen en lo que pudiéramos llamar *toque jondo*.

Claude Debussy fue el compositor a quien, en cierto modo, debemos la incorporación de esos valores a la música artística; su escritura harmónica, su *tejido* sonoro dan fe de ello en no pocos casos.

El ejemplo dado por Debussy tuvo inmediatas y brillantes consecuencias: la admirable *Iberia* de nuestro Isaac Albéniz cuenta entre las más ilustres.

Y es que el *toque jondo* no tiene rival en Europa. Los efectos harmónicos que *inconscientemente* producen nuestros guitarristas, representan una de las maravillas del arte natural. Es más: creemos que nuestros instrumentistas del siglo xv fueron probablemente los primeros que acompañaron harmónicamente (con acordes) la melodía vocal o instrumental. Y conste que no nos referimos a la música mora-andaluza, sino a la castellana, puesto que no hay que confundir la guitarra morisca con la guitarra latina. A las dos se refieren nuestros autores de los siglos xv y xvi, y lo que nos dicen, prueba el distinto empleo musical de cada instrumento⁴.

El maestro Pedrell, en su *Organografía musical antigua española*, afirma que la guitarra morisca se usa aún en Argelia y en Marruecos con el nombre de *kitra* (¿kithara-guitarra?) y que la tañen punteando las cuerdas. En cambio, el primitivo tañido de la guitarra castellana fue el rasgueado como aún hoy lo sigue siendo frecuentemente en el pueblo. De ahí que el uso del instrumento morisco fuese y aún sea melódico (como en nuestros actuales laúd y bandurria) y harmónico el del español-latino, puesto que rasgueando las cuerdas, sólo *acordes* pueden producirse. Acordes bárbaros, dirán muchos. Revelación maravillosa de posibilidades sonoras jamás sospechadas, afirmamos nosotros.

4 De Juan Ruiz: «Allí sale gritando la guitarra morisca / De las voces aguda, de los puntos arisca, / El corpudo laúd, que tiene punto a la Trisca, / La guitarra latina con esto se aprisca.» De Pérez de Hita: «Tenía buena voz; tañía a la morisca y a la castellana.»

Digitalized and corrected by
VERSOS LIBRES

La Habana.05.March.2005
